Antoni MAŚLIŃSKI

HISTORYCZNO-SYMBOLICZNY ŚWIAT OBRAZÓW JANA MATEJKI[1]

Dramatyczne wizjonerstwo Matejki uskrzydlają takie sytuacje historyczne, gdzie ścierają się ze sobą największe wartości [...]. Wtedy Matejko jest najbardziej sobą, gdy wypowiada się przez ludzi-symbole i rzeczy-symbole.

Celem pracy o tak ograniczonej objętości nie może być oczywiście pełna analiza oeuvre Matejki, przeto analizie zostaną poddane te jego obrazy i o tyle, o ile metoda ikonologiczna pozwoli w nie głębiej wniknąć i słuszniej zinterpretować. Dzieła Matejki tak są znane, że nie ma potrzeby ilustrować rozprawy ich reprodukcjami. Wobec zaś znanych powszechnie i nieraz powtarzających się sądów o Matejce (czego zresztą całkowicie i tu się nie da uniknąć) łatwych do sprawdzenia dzięki wydanej kompletnej o nim bibliografii, zbędne wydaje się obciążanie pracy aparatem przypisów. Nie będzie też tu przestrzegana ani kolejność powstawania obrazów Matejki, ani chronologia historii przez nie odtwarzanej. O kolejności omawiania dzieł decydować będzie wypadkowa stopnia ich nasycenia symboliką, stopnia pominięcia tego przez dotychczasowych badaczy i stopnia wiązania się z sobą wątków treściowych.

Niezwykle silna indywidualność Matejki wywołała wiele różnorodnych, a nawet sprzecznych sądów o jego twórczości. Metoda ikonologiczna może być nie mniej odpowiednim instrumentem badawczym w stosunku do Matejki, jak w stosunku do sztuki baroku czy nawet średniowiecza. Realia bowiem obrazów Matejki naładowane są taką siłą symbolicznej ekspresji, że tworzą historyczne dramaty na płótnie. Do obrazów Matejki z całą słusznością można zastosować znane powiedzenie teatrologów, że jeżeli w I akcie widz dostrzega na scenie gwóźdź, to w ostatnim akcie musi na tym gwoździu ktoś się powiesić. Niech to potwierdzą następujące przykłady.

Scena przysięgi z obrazu *Unia Lubelska*. Mszał jest otwarty na stronie z tekstem Ewangelii o Zmartwychwstaniu Chrystusa według św. Marka (16, 1-7): „In die sancto resurrectionis Domini Sc. [secundum] Mar. XVI. In illo tempore Maria Magdalene, et Maria Jacobi, et Salome emerunt aromata [...] surrexit: non est hic, ecce locus, ubi posuerunt eum. [...] quia praecedit vos in Galileam: ibi eum videbitis sicut dixit vobis". Matejko, nie żałując trudu na

[1] Artykuł ten został opublikowany w „Rocznikach Humanistycznych" 17(1968) z. 3, s. 25-32 pod tytułem: *Obrazy Matejki w świetle metody ikonologicznej*. Przyp. red.

wypisanie całego tekstu paschalnej perykopy, namalował nadto miniaturę przedstawiającą Chrystusa Zmartwychwstałego jako inicjał tekstu. Jest to kopia z miniatury Samostrzelnika, na co zwrócił uwagę prof. S. Lorentz na sesji Matejkowskiej (1953). Postać Chrystusa Zmartwychwstałego wyeksponował Matejko w sposób szczególny również i przez to, że na niej właśnie spoczywają palce zarówno prymasa Jakuba Uchańskiego, podtrzymującego ewangeliarz do przysięgi, jak i palce Zborowskiego, który klęcząc składa przysięgę. Wszystko to zrobił Matejko niewątpliwie celowo, aby dać wyraz swej optymistycznej ocenie faktu Unii Lubelskiej. A przecież widziano pesymistyczny jakoby stosunek Matejki do owych historycznych „zaślubin Obojga Narodów", opierając się na wyrazie wzruszenia poszczególnych postaci, jak Chodkiewicza czy Protasewicza, na powadze nastroju, wreszcie na analizie formy malarskiej. W świetle jednak wyeksponowanej paschalnej perykopy, która uchodziła dotąd uwagi badaczy[2], wnioskowania te okazały się mylne i biegunowo przeciwne intencjom Matejki. Gdyby jego pogląd na Unię był pesymistyczny, wybrałby tekst pasyjny lub żałobny. Zaduma klęczącego Chodkiewicza – to tylko wyraz wierności Matejki prawdzie historycznej, nie ukrywającej separatystycznej akcji części magnatów litewskich na sejmie lubelskim. Wzruszenie i powaga – to jest właśnie prawdziwy, naturalny nastrój, towarzyszący historycznemu aktowi, tak doniosłemu w skutki. Wzruszenie, jak to wykazał prof. W. Tatarkiewicz, składa się zawsze z połączenia radości i smutku, i dlatego jest silniejsze od samej radości i od samego smutku. Użyto tu określenia „zaślubiny Obojga Narodów", do czego zresztą upoważnia tekst Unii, jak i trzy stulecia wspólnej historii. Wszak i zwykłe ludzkie zaślubiny nie odbywają się zazwyczaj na wesoło, lecz w atmosferze powagi, a często wzruszenia. Wiadomo wreszcie, jak to wielokrotnie akcentował S. Witkiewicz, że radość była obca uczuciowości Matejki. Ideę trwałości Unii, zdaje się, akcentuje też dokument z pieczęcią, jako testament ostatniego z Jagiellonów, leżący na stole przy łożu boleści, na późniejszym obrazie Matejki pt. *Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie.*

Na obrazie *Klęska legnicka* uderza konsekwentne wznoszenie się nastroju od rozpaczy do otuchy. W środkowej bowiem części obrazu – na wyniosłych 3 katafalkach spowitych dusznym, a przecież wcale nieposępnym, gorącym światłem świec – leżą ciała bohaterów, salutowane przez żałobnie pochylone chorągwie. Od katafalku przesuwa się wzrok ku prezbiterium. Tu, prześlizgując się obok postaci rycerza w sztucznej pozie z mieczem w obu rękach, opada na postać Jadwigi Śląskiej leżącej krzyżem, przygniecionej ciężarem bezbrzeżnej żałoby, aby natychmiast wznieść się ku wielkiemu ołtarzowi, gdzie kapłan

[2] Dostrzegła to Wiesława Ozdoba: *Obraz Jana Matejki „Unia Lubelska"* (praca magisterska, maszynopis, KUL 1962, s. 33, 35, 43). Natomiast na s. 37 zajmuje autorka stanowisko przeciwne, solidaryzując się z poglądami o rzekomo pesymistycznym stosunku Matejki do Unii.

ekstatycznym ruchem wznosi Hostię. Idea ofiary z życia, idea ofiary krzyża wiąże się tu symbolicznie z ofiarą mszy, gdzie moment podniesienia brzmi jak „sursum corda". Obraz ma monumentalną zawartość antycznej tragedii z jej katharsis.

Nastrojem ekstatycznej ofiary, uniesienia, biją wzniesione bezkreśnie ku górze, pałające żarem El Grecowskiego Chrystusa na Golgocie na moment przed ukrzyżowaniem, oczy Henryka Pobożnego wyjeżdżającego z Legnicy – na obrazie pod tym tytułem. Krzyż w jego ręku symbolizuje sprawę, za jaką jedzie bić się piastowski książę; gotycka brama i zbroja mówią, do jakiej cywilizacji on należy, w obronie której będzie walczyć. Od spłoszonego konia księcia, mającego coś z koni jeźdźców apokaliptycznych, udziela się złowrogie przeczucie, że za potężne, bezpieczne mury zamku, ni on, ni jego pan nie wrócą. Symboliczną siłą wyrazu naładowany jest tu nie tylko krzyż – symbol sam w sobie – ale i wszystkie realia. Taką władzę nad nimi mają tylko najwięksi poeci i... wieszczba ludowa: Ona to przekazała, że, gdy Żółkiewski wyjeżdżał z Żółkwi pod Cecorę, piorun miał strzaskać buńczuk hetmański, a konie jego karety jakoby stawały dęba, nie chcąc ruszyć.

Dramatyczne wizjonerstwo Matejki uskrzydlają takie sytuacje historyczne, gdzie ścierają się z sobą największe wartości, z których, w myśl teorii tragedii, przynajmniej jedna musi ulec zniszczeniu. Wtedy Matejko jest najbardziej sobą, gdy wypowiada się przez ludzi-symbole i rzeczy-symbole. Taki jest na obrazie *Bolesław Śmiały i św. Stanisław*. Król „i kapłan stojący przede mną" – by powiedzieć słowami z *Króla Ducha* Słowackiego – są tu dramatis personae, albowiem kochanka, którą król obejmuje, jest symbolem wprawdzie nieodzownym, bo tłumaczącym bezpośrednią (choć nieistotną) przyczynę konfliktu (według ówczesnej wiedzy historycznej, którą rozporządzał Matejko), ale symbolem biernym. Głębszą treścią tego obrazu jest konflikt między dwiema największymi potęgami ideowymi wieków średnich: między „imperium" i „sacerdotium". Oba symbole wyposażył Matejko w maksymalny walor dostojeństwa. Wyniosła postać biskupa – ale bez mitry i pastorału (raczej symbol kapłaństwa w ogóle) urasta jak widmo. Patosowi stojącego kapłana przeciwstawia się kontrsiła siedzącego króla – sięgającego odruchowo ręką do korda – w którego postaci jest napięta siła lwa, gotowego do skoku. U stóp biskupa leży hełm królewski – symbol rzuconego wyzwania, ale i symbol klęski, którą śmiałemu rycerzowi i wodzowi zada siła inna niż siła zbrojnego ramienia. Biały Orzeł na piersiach króla przypomina o majestacie państwa, którego pomazaniec królewski jest nosicielem.

Z podobnym pietyzmem dla splendorów narodowych wyposażył Matejko w insygnia sacrae maiestatis króla Przemysława II na obrazie *Śmierć Przemysława*. Wraz z koroną na głowie króla i orłem na jego piersi, która za chwilę będzie przebita włócznią siepacza, upadnie scalone państwo polskie, które dopiero ponownie zjednoczy Władysław Łokietek. On to, pałając gniewem,

grozi mistrzowi krzyżackiemu wyciągniętym puginałem na obrazie pt. *Król Władysław Łokietek zrywa układ z Krzyżakami.* Na ścianie za królem widoczny częściowo Biały Orzeł.

Na obrazie *Zabójstwo św. Stanisława* (1892) Matejko, ilustrując legendę Wincentego Kadłubka o zabójstwie biskupa przez króla przy ołtarzu w czasie odprawiania mszy, widzi w królu – inaczej niż we wcześniejszym obrazie *Bolesław Śmiały i św. Stanisław* (1887) – już tylko dyszącego pomstą człowieka, depczącego pastorał, którego nie było w poprzedniej scenie, i chowającego zakrwawiony miecz po dokonaniu zabójstwa. Biskupa natomiast otacza nimb ofiary: leży na szerokich stopniach ołtarza z rozłożonymi na kształt krzyża rękami, pozostając w ścisłej relacji symbolicznej do krucyfiksu nad ołtarzem, na środku którego widnieje k i e l i c h po przerwanej ofierze mszy św. – nie tylko liturgiczne vas sacrum, ale i symbol męki, tutaj kojarzący się z kielichem Ogrójca.

Wyjątkowo silny zmysł symboliki podyktował Matejce dwa obrazy: *Zawieszenie Dzwonu Zygmunta* (1894), a w dziesięć lat później: *Zygmunt I słuchający Dzwonu Zygmunta.* Wiadomo, jak wielki ładunek emocjonalny zawiera dzwon. Wieki średnie wyposażyły go w moc apotropaiczną: „vivos voco, mortuos plango fulgura frango”[3]. Decyzją królewską ulany z armat zdobytych przez hetmana Tarnowskiego pod Obertynem, miał głosić pokój i chwałę „złotego wieku”. Sakralność została tu nierozdzielnie złączona z humanistyczną ideą: „exegi monumentum aere perennius”. Na obrazie przedstawił Matejko monarchę-mecenasa wpatrzonego w swoje dzieło, w całym blasku splendorów Rzeczypospolitej i dworu królewskiego. Aktu poświęcenia dokonuje biskup z takim namaszczeniem gestu liturgicznego, że zdaje się ono przenikać i jego insygnia: mitrę i pastorał. Z prawej zaś strony na pierwszym planie wyeksponowany został dumny twórca dzwonu, mistrz sztuki ludwisarskiej, Beham z Norymbergi wraz z pomocnikami oraz znakomity Bartolomeo Berecci, jako nowoczesna, realistyczna, nie bez pewnego zresztą konwencjonalizmu, apoteoza sztuki i pracy, co już słusznie podnoszono.

Obraz *Zygmunt I słuchający Dzwonu Zygmunta* stanowi doskonalszą jedność artystyczną niż poprzedni. Tutaj już nie dzwon – ciężka, martwa bryła spiżowa, dla pokonania bezwładności której trzeba wysiłku tylu ludzi i sprawności machiny, a jeszcze oko doznaje lęku, czy aby liny pod ciężarem nie pękną – tu rozkołysany dzwon żywy w lekkim woalu półcienia, odbierającego ciężar materii, dzwoni na chwałę królestwa i zasłuchanego w natchnieniu króla.

Ten sam król „na majestacie”, majestacie bijącym z jego wspaniałej twarzy, postawy, korony, stroju i niezrównanego w swym dostojeństwie gestu, którym wręcza lenną chorągiew księciu Albrechtowi na obrazie *Hołd pruski*, ma za

---

[3] Tę moc zachował dzwon u ludu gdzieniegdzie jeszcze i dzisiaj; znane są wypadki uderzania w dzwon w czasie burzy mimo istnienia w pobliżu piorunochronu.

plecami miecznika, silnie eksponującego miecz królewski, i biskupa Tomickiego, w mitrze i z pastorałem, którego piękna i mądra twarz z insygniami sacerdotii przydaje świetności aktowi imperium. Jedność treści ideowej udzieliła się kompozycji tej części obrazu: jest ona znakomita, nadto jest symbolem sama w sobie, jako taka najsilniej angażująca duchowość Matejki.

Podobnie czytelny jest obraz *Abdykacja Jana Kazimierza*. Znużony panowaniem król siedzi ciężko oparty na krześle obok stołu; tuż obok, na prawo od niego, widnieje pusty tron z herbem państwa, częściowo przysłonięty przez stojącego skośnie przy nim prymasa, który czyta akt abdykacji. Ciężar smutku, jednoczący zebranych, tworzy integralną jedność z głównymi bohaterami dramatu.

Imperium i sacerdotium – tak w historii, jak i w malarstwie Matejki – bywały w różnym stosunku wzajemnego układu sił. Bywały te dwie potęgi w konflikcie lub w harmonii bądź z przewagą autorytetu władzy świeckiej, nawet gdy ją reprezentowali dostojnicy kościelni jako dygnitarze państwa, lub odwrotnie: gdy przybierała na sile sakralizacja imperium, jako jedna z dwóch ambiwalentnych doktryn wieków średnich, wstrząsających Europą. Tę drugą sytuację obrazuje *Koronacja Bolesława Chrobrego*. Matejko po mistrzowsku rozwiązał scenę koronacji jako ikonologiczną abrewiaturę zdarzeń historycznych i legendarnych, dziejących się w różnych czasach, których symbolikę połączył w jednym momencie, dając poprzez prawdę artystyczną najwierniejsze odbicie prawdy historycznej. I tak cesarz Otto III, który według legendy miał zdjąć z głowy swą koronę i włożyć ją na głowę Bolesława Chrobrego – tutaj jest osobą współkoronującą z arcybiskupem gnieźnieńskim. Akt ten jest wyrazem sakralizacji władzy cesarskiej i królewskiej, czego dobitnym znakiem jest krzyż, wieńczący jedną i drugą koronę. Szczegóły zaś stroju obu monarchów prowadzą myśl ku późnemu imperium rzymskiemu jako bezpośredniemu źródłu ideowemu sakralizacji władzy. Otto III – „cudowne dziecię", imperator „Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego", o wątłej budowie, pięknej, idealizowanej twarzy – wyposażony jest w atrybuty sugerujące sukcesję po rzymskich cezarach, którzy jednocześnie byli pontifices maximi przed przyjęciem chrześcijaństwa, potem zaś osiągnęli supremację nad Kościołem (tunika, płaszcz rzymski, sandały na nagich stopach, berło, trzymane z wdziękiem w wątłym ręku). Koronowany król Bolesław, kipiący krzepą, symbol młodego, potężnego państwa, zasiadający odtąd, jak równy z równymi, wśród rodziny chrześcijańskich władców Europy, w rzymskim pancerzu (lorica squamata), klęcząc wspiera się na włóczni św. Maurycego, którą zamiast berła dzierży wraz z gwoździem z Krzyża św. w swych mocarnych dłoniach, które to relikwie miał otrzymać w darze od cesarza, gdy ów przybył z pielgrzymką do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie. Koronacja odbywa się właśnie przed trumną św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej, a imię świętego – Adalbertus – widnieje na obrusie mensy ołtarzowej.

Na innym obrazie również klęczy król przed ołtarzem w asyście biskupa: to obraz przedstawiający śluby Jana Kazimierza w katedrze lwowskiej. I znowu, jak zwykle u Matejki, główne dramatis personae wypadły wspaniale jako ludzie-symbole. Koronę złożył król na ołtarzu „Królowi królów", jak mówił w swej przysiędze, ale – rzecz szczególna – ta korona jest nie barokowa, lecz gotycka, z liliami andegaweńskimi. Czyżby przeoczenie artysty-erudyty, który przecież z pietyzmem malował insygnia królewskie Kazimierza Wielkiego, tuż po ich odkryciu w grobowcach katedry wawelskiej, czy raczej świadoma aluzja do „króla chłopków"? Joannes Casimirus Rex klęczy pełen dostojeństwa, ale też goryczy i znużenia ciężarem władzy.

Już w *Kazaniu Skargi*, pierwszym arcydziele Matejki, symbolicznego znaczenia nabierają rzeczy i ludzie. Trafnie – już dawno – zauważono, że upuszczona rękawiczka królewska pod nogami Zebrzydowskiego, stojącego między dwoma innymi rokoszanami: Radziwiłłem i Stadnickim, ma posmak rzuconego wyzwania (którego epilogiem – dodajmy – będzie zwycięstwo króla nad rokoszanami pod Guzowem, dzięki hetmanom Żółkiewskiemu i Chodkiewiczowi, a jednocześnie obniżenie powagi królewskiej, które już nastąpiło na Sejmie Inkwizycyjnym). Słusznie już wtedy podkreślono, że choć król siedzi w krześle, a Zamoyski stoi, to jednak stoi w stallach królewskich i jego tylko głowa jest na wysokości głowy Skargi. Jedynie jego orla twarz, z oczami rozwartymi grozą, przenika przyszłość i rozumie to, co bije z natchnionej twarzy Skargi.

Epopeja wojen polsko-moskiewskich, choć przyszłość miała wykazać ich szkodliwe dla Polski następstwa, znalazła również w Matejce swego piewcę. Obraz zwany tradycyjnie *Batory pod Pskowem* jest jednym z najświetniejszych jego dzieł, pełnych właściwych mu napięć symbolicznych. Stephanus Rex siedzi inaczej niż inni królowie z obrazów Matejki. Postać króla-wodza jest wcieleniem nadludzkiej energii i woli napiętej do maksimum. Emanuje ona i z rąk króla, z których prawa trzyma szablę leżącą na kolanach, lewa zaś uderza w wymownym geście palcem w klingę. W granitowym obliczu króla waży się decyzja o tytanicznym napięciu: wojna czy pokój. Twarz Batorego – arcydzieło portretu psychologicznego – ma niewątpliwie swój archetyp w portrecie królewskim Marcina Kobera. Siła hamująca miecz króla bije od czarnej postaci Possevina, przybierając punkt kulminacyjny w spazmatycznie naprężonych palcach jego rąk, jak to już dawno podniesiono. Zwrócono też uwagę na gest Żółkiewskiego, niesłusznie chyba określony jako naiwny, który jako rotmistrz husarski, spoglądając poza siebie w stronę króla, wpycha już do połowy miecz do pochwy. Za królem widnieje wyniosła postać Zamoyskiego, trzymającego w prawym ręku swą wielką pieczęć kanclerską, gotową do wyciśnięcia na rozejmie (w Jamie Zapolskim), lewą ręką wspierającego się na księdze i dokumentach. Równie mistrzowskimi kreacjami są postacie delegacji moskiewskiej z Cyprianem, władyką połockim na czele, podającym na tacy królowi

symboliczny chleb i sól. W ich sympatycznych twarzach dał wyraz Matejko swemu współczuciu dla ludzi, których ojczyznę, spotkało nieszczęście, co również zostało podkreślone w piśmiennictwie rosyjskim. Obraz gra radosną, złocistą tonacją barwną.

W *Rejtanie* wyczerpująco wydobyto już symboliczną wymowę rzeczy: pieniądza toczącego się ku nodze Ponińskiego. Zresztą leżą też carskie ruble z wyraźnym rysunkiem dwugłowego orła i w czapce pod jego nogami. Zwrócono uwagę na otwarty zegarek znudzonego króla i na miniaturę w ręku jego brata, prymasa Poniatowskiego, na szablę, unoszoną przez młodzieńca wraz z trójkolorową kokardą jako nadzieją na przyszłość. Dodajmy, że nie bez znaczenia jest chyba i to, że tron królewski jest pusty; król stoi obok tronu, a ponad królem siedzi w loży Repnin między Grabowską i Lubomirską, tak jak ponad Szczęsnym Potockim, Adamem Ponińskim i Xawerym Branickim wisi portret carycy Katarzyny.

Młodość nie pociągała wyobraźni Matejki. Największe jego kreacje – to ludzie w sile wieku lub starzy, i to mężczyźni, ludzie-olbrzymy w swych myślach, uczuciach i namiętnościach, naznaczeni przy tym stygmatem dostojeństwa piastowanych najwyższych urzędów. Matejkę niemal nigdy nie zawodzi pędzel, gdy koncentruje się na odtwarzaniu rzeczy największych z wielkich, gdy obraca się w hierarchicznym kręgu wielkich postaci, w sferze patosu dziejów. Ludzie-symbole i rzeczy-symbole prawie zawsze wypadają wspaniale u tego poety splendorów narodowych bez względu na odtwarzaną epokę, pod warunkiem jednak nieprzekraczania granic archaizmu powyżej epoki baroku. (W obrazie *Kościuszko pod Racławicami*, jednym ze słabszych swych dzieł, odtwarzał Matejko wypadki dla siebie zbyt świeże). Wiedziony ogromną wiedzą i intuicją czuł Matejko swoistą całość formacji historycznej od średniowiecza do baroku. Bodaj że nie istnieją u niego realia natury obojętnej. Jego realizm, romantyczny i symboliczny, przepala żar spirytualizmu, który go zbliża do artystów baroku i średniowiecza jako jednego z nielicznych artystów XIX w., a obok Riepina największego malarza historycznego swego czasu. Historyzm nie tylko nie był pętami dla Matejki, lecz przypiął mu skrzydła.